

Jordi Colomer

21/10/08 - 04 /01/09

éléments de présentation pour les enseignants



service culturel

Ces éléments de présentation sont extraits du « dossier enseignants » n°16, conçu par le service culturel et remis aux enseignants dans le cadre des visites préparées et des partenariats scolaires proposés par le Jeu de Paume.

Pour les renseignements et les réservations concernant les activités destinées aux publics scolaire et enseignant, vous pouvez vous adresser au service culturel du Jeu de Paume auprès de Pauline Boucharlat : par mail paulineboucharlat@jeudepaume.org ou par téléphone au 01 47 03 04 95

Visites préparées, destinées aux enseignants, gratuites au début de chaque exposition

Jordi Colomer : le jeudi 23 octobre de 18h30 à 20h30 (sur réservation aux coordonnées ci-dessus)

Les enseignants sont invités au Jeu de Paume, au début de chaque exposition, à une séance de préparation d'une durée de deux heures, avec un conférencier du service culturel. L'objectif est de présenter les œuvres exposées aux enseignants, de préparer avec eux la visite des classes, et d'envisager le contenu des axes de travail avec les élèves.

À la suite de la visite-conférence de l'exposition, un "dossier enseignants" est remis aux participants. Ce dossier rassemble une somme de documents, introduits selon des thèmes choisis et qui ouvrent des liens entre les œuvres et différents domaines de connaissances. Des "pistes de recherches", sous forme de propositions ouvertes autour de « grandes » notions, pourront donner lieu à un travail en classe en amont ou en aval de la visite des expositions au Jeu de Paume .

Visite préparée des prochaines expositions *Sophie Ristelhueber* et *Robert Frank. Paris/Les Américains*, mardi 3 février 2009 de 18h30 à 20h30.

Visites-conférences, destinées aux élèves

Pour les écoles élémentaires, les collèges et les lycées, le tarif de la visite pour les classes est de 80€, entrées comprises (chèques culture île de France acceptés).

La visite de l'exposition, d'une durée d'une heure par classe et par exposition, est conduite par un conférencier du service culturel. Cette visite est conçue par l'équipe du service culturel, afin de définir les méthodes et les objectifs, les orientations étant précisées avec les enseignants partenaires. Elle repose sur la prise de parole des élèves et les échanges devant les œuvres.

sommaire

éléments de présentation

préambule par Marta Gili, directrice du Jeu de Paume

Partageant sa vie entre Paris et Barcelone depuis de nombreuses années, Colomer fait appel aussi bien à la photo et à la vidéo qu'à la sculpture ou l'installation pour souligner sans cesse les tensions entre architecture et décor, ville et fiction, récit et répétition, vérité et incrédulité.

> Marta Gili : Il y aurait donc des personnages qui s'adaptent à leur environnement, et d'autres qui lui résistent, non de manière politique, mais physique, voire organique. En ce sens, l'environnement devient un décor, une scène. Comment est-ce que tu perçois cet espace de fiction et sa transformation critique ? Quelles sont ses articulations avec l'espace de réception ?
>
> Jordi Colomer : Dans les premières vidéos, effectivement, les objets et les espaces sont des constructions qui ne dissimulent pas mais, au contraire, soulignent leur caractère fictionnel. Par exemple, dans *Les Villes*, une jeune femme en pyjama est accrochée à une fausse façade avec, en arrière-plan, un paysage urbain qui se transforme constamment. Il m'est arrivé de dire, à propos de cette vidéo, que l'interprétation de l'actrice constitue l'aspect documentaire de l'histoire, qu'il s'agit là d'un véritable effort physique, d'une réelle confrontation entre l'acteur et le décor. L'aspect fictionnel évident est renforcé par la projection simultanée de deux versions de la scène : dans l'une, la jeune femme arrive à franchir la fenêtre et à entrer dans la maison, dans l'autre, elle échoue et tombe. Face à une œuvre comme *Les Villes,* on peut éprouver ce que j'ai appelé le « paradoxe de l'incrédule ». D'une part, nous sommes pris par ce qui arrive, en vertu de cette suspension de l'incrédulité qu'instaure immédiatement n'importe quelle fiction : nous aimons qu'on nous raconte des histoires, nous aimons y croire (« Il était une fois une jeune femme en pyjama accrochée à une façade... »). Mais d'autre part, dans certaines conditions, nous sommes contraints de prendre du recul, d'essayer d'en saisir le fonctionnement, voir l'envers du décor, son squelette... Cette situation de tension, qui est pour moi l'état idéal de réception, s'inscrit aussi dans l'espace physique où sont diffusées les images, un espace que nous partageons avec d'autres spectateurs. À partir de l'idée de Benjamin selon laquelle le cinéma et l'architecture sont des paradigmes de la perception moderne, qu'il qualifie de « distraite », on peut imaginer que le spectateur idéal serait à la fois distrait et conscient, quelqu'un qui rêverait tout en étant capable, simultanément, d'analyser ce qu'il est en train de rêver.

« Habiter le décor », conversation entre Marta Gili et Jordi Colomer, *Jordi Colomer*, Paris, Jeu de Paume, 2008

introduction

Jordi Colomer : modèles, maquettes, projets, projections

La maquette est un objet ambivalent : projection dans l'avenir et préparation d'un bâtiment, elle en est aussi une image et une invention. À ce titre, elle est une fiction opérationnelle, une vue de l'esprit en trois dimensions, une figure de l'imaginaire et une sorte de jeu d'échelle. Pré-architecture, la maquette autorise le jeu et le fantasme, mais aussi le débat et la recherche. Mais en tant que modèle, elle est également un plan, elle établit des mesures à respecter pour l'avenir, un gabarit conçu pour être imité. Sous cet aspect, la maquette renvoie à la question du modèle comme norme, à la programmation des espaces et au contrôle qu'elle induit.

Le statut contradictoire de la maquette nous a semblé une manière intéressante d'introduire cette partie du dossier. La maquette figure une sorte de modèle de travail et de rapport au monde chez Jordi Colomer. Cet artiste fait en effet jouer un rôle direct aux maquettes dans *Anarchitekton* (2002-2004), l'une de ses installations-vidéos présentées au Jeu de Paume. Dans cette œuvre, les maquettes sont réalisées d'après des bâtiments existants ; ce sont des modèles inversés, des reproductions et des réductions, un geste plastique à la fois ironique et poétique. Par ailleurs, il s'intéresse aux notions de décor, de scénographie, comme à l'architecture et aux réflexions critiques qu'elle a ouvertes au XXe siècle. Les implications esthétiques, politiques et morales de l'architecture en font depuis longtemps un outil pour penser l'organisation de l'existence humaine, depuis les utopies des avant-gardes historiques jusqu'aux projets urbanistiques contemporains.

L'œuvre de Jordi Colomer reprend certaines stratégies qui renvoient à l'idée de maquette : avec ses films aux images arrêtées comme dans un cinéma archaïque ou une esquisse de cinéma, avec ces installations-décors où le spectateur est attendu comme l'acteur d'un drame ou d'une comédie, avec les jeux d'échelle et les mises en scène qui animent ses représentations de la ville. Les œuvres de Colomer jouent à fabriquer des modèles qui déraillent, ou citent des modèles qu'elles pervertissent. Ce qui est, souvent, le rôle de l'art dans le monde où nous vivons : déjouer les croyances et déconstruire les modèles pour mieux les examiner, souligner les projections et scénographier des représentations pour que le spectateur y trouve sa place.

éléments biographiques

Jordi Colomer est né à Barcelone en 1962. Il commence sa formation artistique au début des années 1980 à l'EINA, école d'art et de design de Barcelone, où il suit différents séminaires dont celui de « scénographie des fêtes ». Il poursuit ses études à la Faculté d'histoire de l'art et participe à la création du magazine *Artics* comme graphiste et rédacteur, avant d'entrer à l'École d'architecture de Barcelone. Parallèlement à l'urbanisme, son intérêt se développe également pour le théâtre moderne et contemporain. La pratique artistique permet à Colomer de concilier la diversité de ses préoccupations. En 1986 a lieu, sous le titre « Prototips Ideals », sa première exposition à la Fondation Joan Miró de Barcelone, où il montre des sculptures créées à partir de maquettes d'architecture détournées. Entre 1991 et 1994, il réside une première fois à Paris, où il poursuit ses recherches. Dans son exposition « Alta Comedia » à Tarragone, en 1993, il associe pour la première fois sculpture, décor théâtral et éléments d'architecture à l'échelle 1. Il collabore parallèlement en tant que scénographe à des mises en scène de pièces de Samuel Beckett, Valère Novarina, Joan Brossa ou d'un opéra de Robert Ashley. En 1997, il présente au Musée d'art contemporain de Barcelone, dans une salle de projection spécifiquement conçue, *Simo*, sa première vidéo. Ce médium va désormais lui permettre de mettre en œuvre différents régimes narratifs et d'opérer des rapprochements entre divers types d'espaces. Suivent ainsi *Pianito* (1999), *Les Jumelles* (2000) et enfin *Le Dortoir* (2001), qui clôt cette période de travail sur le plateau de cinéma, où les décors déterminent entièrement le comportement des personnages. Le travail de Colomer, revenu s'installer à Paris en 2001, entre alors dans une nouvelle phase marquée par les voyages. Il réalise ainsi *Anarchitekton* (2002-2004), qui s'inscrit dans plusieurs villes du monde (Barcelone, Bucarest, Brasilia et Osaka), *Arabian Stars* (2005), *Cinecito* (2006) et *En la Pampa* (2007), tournées respectivement au Yémen, à La Havane et dans le désert d'Atacama au nord du Chili.



Jordi Colomer, *En la Pampa*, 2007

présentation de l'exposition

Cinecito La Habana (Eddy)

La pratique du voyage est l'une des constantes du travail de Colomer. Dans *Cinecito La Habana (Eddy)* [Petit Cinéma La Havane (Eddy)], en 2006, filmée à La Havane à la sortie d'un cinéma, la narration bascule hors de la salle de projection. Un personnage, Eddy, s'approche de la caméra et commence un récit dont le spectateur ne retient que des gestes. Les images fixes et muettes ne diront rien sinon, dans leur enchaînement, le désir d'être vu et écouté. Cette vidéo, qui accueille le visiteur en haut de l'escalier du Jeu de Paume, est une forme de cinéma primitif à l'opposé de tout naturalisme, procédé que Colomer reprend dans plusieurs pièces.



Jordi Colomer*, Cinecito La Habana (Eddy),* 2006

Babelkamer (Chambre bavarde)

Le titre de cette installation (2007), tiré du néerlandais « *babbelziek kamer* » (littéralement : « chambre bavarde »), évoque un espace où les discussions et les récits circulent en permanence. Deux dispositifs de projection sont présentés dans une même salle : d'un côté, une roulotte tapissée de rouge, avec des sièges disposés face à face. À l'intérieur, un film en noir et blanc est diffusé sur deux petits écrans plasma. Il s'agit d'*Aurore*, poème cinématographique réalisé par F. W. Murnau en 1927, qui marque la fin des grandes productions de cinéma muet et annonce le règne du film parlant. Pendant trois jours, cette même roulotte, installée dans un centre commercial à Bruxelles, a été le lieu de rencontre de plusieurs couples de sourds-muets. Sur deux grands écrans plasma situés en face de la roulotte, on assiste ainsi à la conversation qui a eu lieu entre Ingrid, francophone, et Sophie, néerlandophone. En même temps que leur échange était enregistré, des sous-titres dans les deux langues étaient insérés en temps réel par des traducteurs. L'ensemble du dispositif donne lieu à une superposition de langues et de langages et suggère l'idée d'une Babel muette. En mettant en avant le contraste entre fiction et émotion réelle, il interroge la possibilité de traduction des sentiments et le rapport qu'ils entretiennent au silence.

Les Villes

Les Villes (2002) prend également la forme d'une double projection, échappant ainsi aux formes de narration traditionnelles. Deux écrans diffusent une séquence trompeusement similaire. Sur l'un, une jeune femme en pyjama se déplace sur une corniche pour finalement tomber dans le vide. Sur l'autre, le même personnage parvient à atteindre une fenêtre. En arrière-plan, des jeux de cubes en constant mouvement figurent les mutations d'une ville abstraite, évoquant par là les « Architectones » de Kasimir Malévitch et les animations de Hans Richter. Colomer rejoue ici une situation typique du premier cinéma comique : la géométrie et l'échelle de la métropole soumettent l'individu à des

situations de danger quotidien et impersonnel (on peut penser aux films de Harold Lloyd ou du Mexicain Cantinflas). Deux dénouements nous sont proposés pour une même situation de façon simultanée.

En la Pampa

L'étrangeté est sans doute l'un des premiers moteurs narratifs de *En la Pampa* (2007-2008), fiction divisée en cinq épisodes autonomes diffusés en boucle. Sur le modèle du *road movie*, un couple se livre dans le désert de l'Atacama, au nord du Chili, à des occupations et à des discussions capricieuses et énigmatiques. « L'errance en rase campagne est évidemment déprimante » : en s'appuyant sur cette citation de Guy Debord, *En la Pampa* fonctionne par accumulation d'instants sans lien fonctionnel ni articulation narrative. La conception du temps, ni chronologique ni logique, reflète ici la relation décousue entre un homme et une femme. Le grand décor vide qu'est la pampa devient, par la présence de ce jeune couple, une énorme scène de théâtre.

Anarchitekton / Papamóvil / Père Coco

Une série de performances photographiées dans diverses grandes villes du monde est à l'origine d'*Anarchitekton* (2002-2004). Ce terme est une contraction entre *architekton* (mot grec signifiant architecte et urbaniste), et *Anarchitecture*, groupe fondé par l'artiste américain Gordon Matta-Clark. Il fait également référence aux *Architectones*, nom donné par Kasimir Malévitch à ses modèles en plâtre d'architecture formelle dégagée de toute préoccupation fonctionnelle. Un personnage nommé Idroj Sanicne (Jordi Encinas à l'envers), double imaginaire de l'artiste, manifeste seul. En guise de banderole et de slogan, il brandit, dans les villes de Barcelone, Brasilia, Bucarest et Osaka, les modèles réduits de bâtiments emblématiques de l'urbanisation moderniste. S'agit-il d'une revendication ou d'une position critique ? Colomer laisse planer le doute, mais le renversement des échelles spatiales, renforcé par l'exposition des maquettes qui ont servi au cours des différentes performances, invite au questionnement de la place que nous occupons dans la ville, et de nos rapports avec l'architecture et le monument.

Papamóvil (Papamobile, 2005-2008) joue aussi sur la question du changement d'échelle et exploite l'effet de reconnaissance immédiate du célèbre véhicule. Cette voiture, spécialement aménagée pour les tournées populaires du pape, est devenue une étrange icône contemporaine. Elle est présentée ici en modèle réduit, comme un prototype libre de toute anecdote, au milieu d'une rue à Barcelone. Colomer prend en rafale des photos des passants, qui se montrent tantôt étonnés, tantôt indifférents, composant ainsi un portrait, fragmentaire et hétérogène, de la ville et de ses habitants.

Le titre *Père Coco et quelques objets perdus en 2001* (2002) évoque un personnage hybride tenant du Père Noël et du « Coco », le croque-mitaine espagnol. Dans cette vidéo, conçue comme une séquence d'images fixes, ce Père Coco erre dans les rues de Saint-Nazaire, ramasse des objets abandonnés et en remplit une hotte. Ces objets ont été empruntés par Colomer au Bureau des objets trouvés de Saint-Nazaire. Ils trouvent ici une nouvelle existence à travers ce processus de réactivation conférant à la pièce l'allure d'une fable urbaine.

2ᵉ Avenue / Escenita (Tocopilla) / Pozo Almonte

2ᵉ Avenue (2007) présente une succession d'images extraites d'un long travelling sur une cité ouvrière. Les maisons construites à l'identique et les aménagements domestiques singuliers, les occupations particulières des habitants ou des

faits anecdotiques comme le passage d'une fanfare, permettent de saisir un quotidien monotone tout en introduisant des variations dans sa continuité.

Le travail photographique de Jordi Colomer se situe de même dans une démarche proche de l'investigation et du classement topographique. *Escenita* (*Tocopilla)* [Petite Scène (Tocopilla), 2008] rappelle l'intérêt de l'artiste à interroger les limites entre architecture éphémère et décor « illusionniste », entre les dispositifs festifs et leur caractère temporel.

Dans la série *Pozo Almonte* (2008), les constructions du cimetière d'une ville minière, au milieu du désert chilien, témoignent d'une architecture sans architecte. Les matériaux bigarrés et la diversité typologique sont l'expression d'une inventivité collective qui se manifeste en dépit d'une réelle pénurie de moyens, produisant des objets à l'esthétique singulière.



Jordi Colomer, *Pozo Almonte*, 2008

Simo

La première installation vidéo de Jordi Colomer, *Simo* (1997), peut être vue comme un manifeste d'opposition à l'idée architecturale d'un module unique et universel. On pense bien entendu au « modulor » du Corbusier, ce prototype à partir duquel l'architecte déterminait l'échelle des lieux d'habitation qu'il concevait. La caméra opère un mouvement de balancier de l'extérieur vers l'intérieur d'une pièce et suit le personnage principal, Simo, incarné par l'actrice Pilar Rebollar. Celle-ci transforme cet espace vide en un amoncellement chaotique d'objets (chaussures, pots de confiture, maquettes…), évoquant par là une sorte d'orgie festive. Le mouvement pendulaire de la caméra met en relief le contraste entre espace intime et espace social. Toujours en manque, en décalage ou en excès, ce corps exclu des normes semble trouver son énergie en les refusant.



Jordi Colomer, *Simo*, 1997

références contemporaines

Certains des thèmes explorés par l'œuvre de Jordi Colomer en général, et dans cette exposition en particulier, se retrouvent dans les démarches de ses contemporains. Voici quelques pistes, non exhaustives, et les noms de certains de ces artistes, à compléter ou à découvrir…

Maquettes

Absalon (Eshel Meir) - Israël 1964-1993
Eija-Liisa Ahtila – Finlande 1959
Delphine Coindet – France 1969
Didier Fiuza Faustino – Portugal 1968
Carlos Garaicoa – Cuba 1967
Robert Gober – USA 1954
Bodys Izek Kingelez – République démocratique du Congo 1948
Yann Kopp – Allemagne / France 1970
Didier Marcel – France 1961
Mathieu Mercier – France 1970
Helio Oiticica – Brésil 1937-1980
Manfred Pernice – Allemagne 1963
Anne et Patrick Poirier – France 1941 et 1942
Thomas Schütte – Allemagne 1954
Christina Solomoukha – Ukraine 1971
Yin Xiuzhen – Chine 1963

Urbanisme et villes

Dennis Adams et Laurent Malone – USA 1948 et France 1948
Stan Douglas – Canada 1960
Lee Friedlander – USA 1934
Rodney Graham – Canada 1949
Dan Graham – USA 1942
Pierre Huyghe – France 1962
Marin Kasimir – Allemagne 1942
Philippe Rham – Suisse/France 1967
Sophie Ristelhueber – France 1949
Ed Ruscha – USA 1937

Déambulation et déplacements

Dennis Adams et Laurent Malone – USA 1948 et France 1948

Francis Alÿs – Belgique/Mexique 1959

Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla – USA 1974 et Cuba 1971

Stefano Boeri – Italie 1956

André Cadere – Roumanie/France 1934-1978

Robert Frank – Suisse/USA 1924

Marie-Ange Guilleminot – France 1960

Gonzalo Lebrija – Mexique 1972

Collectif Stalker – Italie (Rome) – fondé en 1995

Uri Tzaig – Israël 1965

choix de films par Jordi Colomer

Kenneth Anger, *Kustom Kar Komandos*,1965 ; Rabbit's Moon, 1950-72-79
Samuel Beckett, *Film,* 1965

Luis G. Berlanga, *El verdugo*, 1963 ; *El pisito,*1958

Robert Bresson, *Pickpocket,* 1959

Tod Browning, (1880-1962) cinéma fantastique, tous les films

Luis Buñuel*, Los Olvidados*,1959, *Simon du désert*,1964 ; *El Angel Exterminador,*1962

Cantinflas (Mario Moreno Reyes)*, El bombero atomico,* 1950

John Cassavetes,*Opening night*, 1978

Jean Cocteau, *Le Testament d'Orphée,* 1960

Pedro Costa*, No Quarto de Vanda*, 2000

Vittorio De Sica, *Miracolo a Milano,* 1950

Atom Egoyan, *Exotica,* 1993

Federico Fellini, *Huit et demi,* 1963

Jean-Luc Godard*, Week-end,1967 ; Tout va bien,*1972 *; Deux ou trois choses que je sais d'elle,*1966 *; Sympathy for the Devil,*1968

Jose-Luis Guerin, *En construccion,* 2001

Jim Jarmusch*, Stranger than paradise,* 1984.

Aki Kaurismaki, *La Fille aux allumettes,* 1990

Buster Keaton et Edward F. Cline, *La Maison démontable (One Week),* 1920

Fritz Lang, *M*, 1931 ; *Die Nibelungen,* 1924

David Lynch, *Blue Velvet,* 1986

Chris Marker*, La Jetée*, 1962

F.W. Murnau, *Sunrise,* 1927 ; *Le Dernier des Hommes*, 1924

Leo McCarey et James W. Horne avec Laurel et Hardy*, Big Business*, 1929

Pier Pasolini*, The walls of Sana'a*, 1970 ; *Che cosa sono le nuvole,* 1967

Hans Richter, (1888-1916) artiste et cinéaste dada, écrivain, tous les flms

Carlos Saura, *Deprisa, Deprisa,* 1981

Albert Serra, *Honor de cavalleria,* 2006

Robert Smithson*, Hotel Palenque*,1969

Karl Valentin, *Der Neue Schreibtisch,* 1913

Gus Van Sant, *Elephant,* 2003 ; *Drugstore cowboy,* 1989

Andy Warhol, *The Chelsea girls,* 1966

Orson Welles*, F for Fake,* 1974

Robert Wiene, *Le Cabinet du Docteur Caligari,* 1919

Ivan Zulueta. *Arrebato, 1979*

orientations bibliographiques

en ligne : www.jordicolomer.com

ouvrages, catalogues et textes sur l'œuvre de Jordi Colomer

Jordi Colomer, Paris, Jeu de Paume, 2008

Ambition d'art, 30 ans du Nouveau Musée, sous la direction de J. L. Maubant, Villeurbanne, Editions des Presses du Réel, 2008

Jordi Colomer. Quelques stars. Travaux vidéo, 1997-2003, Nice, Villa Arson – Noisy-le-Sec, La Galerie - Saint-Nazaire, Le Grand Café, 2003

Linda Belliot et Léa Mattéoli, « Jordi Colomer : anartiste », dans *Fantasmapolis. La ville contemporaine et ses imaginaires*, collections les métiers de l'exposition, Presses Universitaires de Rennes, 2005

Marie Ange Brayer, « Art et architecture : une pratique transversale », dans *Les questions sans réponse(s) de l'art contemporain*, Vitry-sur-Seine, Mac/Val, 2007

Jean-Marc Chapoulie, « Jordi Colomer, l'insolite révélé », dans *art press* n° 348, Paris, septembre 2008

Jordi Colomer, « Habiter le décor », *Pavillon*, Revue annuelle de scénographie/scénologie, Editions de l'Ecole supérieure d'arts plastiques de la ville de Monaco, 2008

Léa Gauthier, « Le voyage contradictoire » dans *Mouvement n°32*, Paris, 01.2005

Marta Gili et Jean-Pierre Rehm, *Ficcions documentals,* Barcelona, Caixa Forum, 2003

Annette Haudiquet, *Brasilia, Chandigarh, Le Havre. Portraits de villes*. Musée Malraux, Le Havre, Paris, Somogy Editions d'art, 2007

William Jeffett, Eduardo Mendoza, *Jordi Colomer, Arabians Stars*, Madrid, Salvador Dalí, septembre 2005

textes et catalogues de référence

Le Cinéma: naissance d'un art 1895-1920, textes choisis et présentés par Daniel Banda et José Moure, Paris, Flammarion,2008

Constant, Une rétrospective, Musée Picasso d'Antibes-RMN, 2001

Celeste Olalquiaga, Ismail Serageldin, *Home and the World : Architectural Sculpture by Two Contemporary African Artists : Aboudramane and Bodys Isek Kingelez* , New York, Museum for African Art, 1993

Kazimir Malevitch, *Écrits*, présentés par Andréi Nakov, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1986

Gordon Matta-Clark, Marseille, Musée de Marseille- Réunion des musées nationaux, 1993

Eric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Paris, Ediitons 10/18, 1977

Thomas Schütte, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1984

Robert Smithson : le paysage entropique 1960-1973, Marseille, Musée de Marseille - RMN, 1993

architecture et urbanisme

Archigram, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1994

Exposé n°3, La maison Vol 1, Orléans, Editions HYX, 1997

Mutations, monde = ville, Bordeaux, Editions ACTAR arc en rêve centre d'architecture, 2000

Jean Attali, *Le plan et le détail, une philosophie de l'architecture et de la ville*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, coll. Rayon art, 2001

Walter Benjamin, *Paris, capitale du 19e siècle. Le livre des passages (1982),* Paris, Editions Cerf, 1989

Italo Calvino, *Les villes invisibles*, Paris, Editions du Seuil, 1974

André Corboz, *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Besançon, Editions de l'Imprimeur, 2001

Le Corbusier, *La charte d'Athènes*, Paris, Editions Minuit, 1957 (1ère édition 1941)

Mike Davis, *Le stade Dubaï du capitalisme*, Paris, Editions Les Prairies ordinaires, 2007

Hal Foster, *Design et crime*, Paris, Editions Les Prairies ordinaires, 2008

Yona Friedman, *L'architecture de survie, une philosophie de la pauvreté*, Paris, Editions de L'Eclat, 2003

Rem Koolhaas, *Delirious New York : a rétroactive manifesto for Manhattan*, New York, The Monacelli press, 1995

Siegfried Kracauer, *Rues de Berlin et d'ailleurs* (1964), Paris, Editions Gallimard, 1995

Georges Perrec, *Espèces d'espace*, Paris, Editions Galilée, collection l'Espace critique, 1974

Aldo Rossi, *L'architecture de la ville* (1966), Editions Gollion, 2001

marche, dérive et occupations de l'espace

Thierry Davila, *Marcher, Créer, déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, Editions du Regard, 2002

Guy-Ernest Debord, *Rapport sur la construction des situations*, Paris, Editions Mille et une nuits, 2000

Rosalind Krauss, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, Editions Macula, 1997

Promeneurs, Nantes, Ecole régionale des Beaux-arts, 1997

Les figures de la marche, Paris, RMN, 2000

glossaire

burlesque

Une définition en trois mots qualifie le plus largement le burlesque : « comique de geste ». Elle souligne immédiatement l'engagement de techniques du corps dans la définition d'un burlesque, plus que celles de tours linguistiques. Une restriction est cependant nécessaire à la détermination précise de ces dernières : elles sont soumises à l'observance d'une loi générale, un procédé de renversement. Est donc burlesque un corps en lequel s'opère l'inversion de polarités, que cette dernière s'applique aux lois physiques de la gravité et de l'apesanteur, aux lois sociales de la compétence et de l'incompétence, aux lois musculaires ou morales de la force et de la faiblesse, ou bien encore aux concurrences et aux conflits du mécanique et de l'humain. Cette logique du renversement est elle-même tributaire d'une technique première, particulièrement centrale au cinéma et qui trouve son origine dans la *Commedia dell'arte* : la dialectique du coup et de l'esquive. L'inversion des polarités instruite par cette dialectique offre un bénéfice immédiat au corps en danger : le coup est renvoyé à celui qui l'octroie, mis à terre. Dans une représentation signifiant un déséquilibre patent entre celui qui frappe (grand et gros) et celui qui esquive (petit et maigre), un corps gagne momentanément ce qui lui semblait interdit : sa faiblesse devient une puissance. C'est en suivant ces mêmes principes de renversement, ces mêmes chaînes de réactions que le vivant peut émerger du mécanique ou, à l'inverse, que le mécanique peut surgir du vivant.

Christophe KIHM, « le temps et l'action », Petit journal de l'exposition *Burlesques contemporains* 7 juin – 11 septembre 2005, Paris, Jeu de Paume, 2005

déconstruction

La notion de « déconstruction » est employée en philosophie par Jacques Derrida (1930-2004). La déconstruction est une pratique du raisonnement philosophique. Elle permet d'examiner un concept ou une notion selon une approche matérielle de sa formulation. On pourrait comparer cette pratique à celle de la dissection anatomique qui va chercher sous la peau le squelette qui fait tenir le corps. En faisant jouer un certain nombre d'oppositions dialectiques dans l'emploi des termes qui composent un texte, leur place et leur usage, l'effet qu'ils produisent les uns sur les autres au plan sémiotique, la déconstruction fait apparaître des aspects plus structurels du sens. En d'autres termes, les différentes significations d'un texte, son fonctionnement, peuvent être éclairés en décomposant la structure et les rouages du langage dans lequel il est rédigé sans pour autant qu'il paraisse « détruit », mais « déconstruit ».

dérive

Entre les divers procédés situationnistes, la dérive se définit comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade.

Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent. La part de l'aléatoire est ici moins déterminante qu'on ne croit : du point de vue de la dérive, il existe un relief psychogéographique des villes, avec des courants constants, des points fixes, et des tourbillons qui rendent l'accès ou la sortie de certaines zones fort malaisés. […]

L'analyse écologique du caractère absolu ou relatif des coupures du tissu urbain, du rôle des microclimats, des unités élémentaires entièrement distinctes des quartiers administratifs, et surtout de l'action dominante des centres d'attraction, doit être utilisée et complétée par la méthode psychogéographique. Le terrain passionnel objectif où se meut la dérive doit être défini en même temps selon son propre déterminisme et selon ses rapports avec la morphologie sociale. […]

Dans l'architecture même, le goût de la dérive porte à préconiser toutes sortes de nouvelles formes du labyrinthe, que les possibilités modernes de construction favorisent. Ainsi la presse signalait en mars 1955 la construction à New York d'un immeuble où l'on peut voir les premiers signes d'une occasion de dérive à l'intérieur d'un appartement : « Les logements de la maison hélicoïdale auront la forme d'une tranche de gâteau. Ils pourront être agrandis ou diminués à volonté par le déplacement de cloisons mobiles. La gradation par demi-étage évite de limiter le nombre de pièces, le locataire pouvant demander à utiliser la tranche suivante en surplomb ou en contrebas. Ce système permet de transformer en six heures trois appartements de quatre pièces en un appartement de douze pièces ou plus.

Guy DEBORD, « Théorie de la dérive », *Les Lèvres nues,* n°9, décembre 1956 et *Internationale Situationniste*, n°2, décembre 1958, en ligne sur : http://www.larevuedesressources.org/article.php3?id_article=38

entropie

Du grec e*ntropia* « retour en arrière ». *Phys.* En thermodynamique, fonction définissant l'état de désordre d'un système, croissante lorsque celui-ci évolue vers un autre état de désordre accru.

Le Petit Robert, Paris, 1991

La notion d'entropie est née au plein milieu du XIXe siècle. La théorie de la chaleur qui avait alors cours –celle du « fluide calorique » qu'avait développée Antoine Laurent de Lavoisier (1743-1794) – était fondée sur une

hypothèse de conservation de la chaleur. Cette « loi » supposée impliquait, entre autres conséquences, que la chaleur contenue dans un corps isolé (dont tout échange avec l'extérieur est interdit) était invariable. Benjamin Thompson (1753-1814) montra pourtant, expérimentalement, que la chaleur ne se conserve pas. Devant le vide théorique ainsi créé, Rudolf Clausius (1822-1888), William Rankine (1820-1872) et William Thomson, lord Kelvin (1824-1907), cherchèrent, indépendamment les uns des autres, s'il pouvait exister une autre grandeur, apparentée à la chaleur, qui se conserverait. Ils étaient guidés en cela par les idées que Sadi Carnot (1796-1832) avait exposées dans un mémoire prémonitoire, *La Puissance motrice du feu* (1824). Le résultat de ces recherches fut l'invention de l'entropie (1854). Ce nom vient d'un mot grec, *entropê*, qui signifie « retour ».

L'exemple de Caillois [Roger Caillois, *La dissymétrie,* Paris, Gallimard, 1973] est simple : mélangez bien de l'eau chaude et de l'eau froide, et vous aurez de l'eau uniformément tiède. Celui de Smithson est à peine plus complexe. Pour expliquer l'entropie, il demande à son lecteur d'imaginer un bac à sable rempli d'un côté par du sable blanc, de l'autre par du sable noir [Robert Smtihson, « The Monuments of Passaic », *Artforum,* décembre 1967, traduction française dans *Les Cahiers du MNAM* n°43, printemps 1993].

Dans ce bac, un petit garçon court dans le sens des aiguilles d'une montre, ce qui défait les tas de sable et mélange le sable noir au sable blanc. Puis on le fait courir en sens inverse, dans le sens contraire des aiguilles d'une montre. Inutile de dire que les deux couleurs ne se retrouveront pas pour autant réparties en deux champs distincts. Rien ne peut enrayer le processus d'uniformisation en cours, et, tant que le petit garçon continuera à brasser le sable en courant, le procès d'entropie ne fera que progresser et s'approfondir, irréversiblement.

« entropie », dans *l'informe, mode d'emploi,* Yve-Alain BOIS et Rosalind KRAUSS, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 69

ergonomie

Le mot « ergonomie » vient du grec *ergon* (travail) et *nomos* (lois, règles). L'ergonomie peut donc être définie comme la science du travail ayant pour objet l'adaptation du travail à l'homme (amélioration des conditions de travail). Avoir comme objectif une meilleure adaptation du travail à l'homme implique (dans la mesure du possible) de considérer tous les aspects du travail : physiologiques, psychologiques, facteurs sociaux, facteurs objectifs et subjectifs. Une meilleure adaptation du travail à l'homme aura pour résultat la satisfaction des opérateurs, leur confort, leur santé mais aussi l'efficacité de leurs conduites opératoires.

L'ergonomie s'intéresse à deux grands types de problématiques :

- problématique de l'adaptation de l'outil aux caractéristiques physiologiques et morphologiques de l'être humain ou d'une certaine population, c'est l'ergonomie physique ;

- problématique de l'adaptation des outils au fonctionnement cognitif des utilisateurs, c'est l'ergonomie cognitive.

En ligne sur : http://www.dsi.cnrs.fr/methodes/ergonomie/definition.htm

installation

La notion d'installation parcourt l'art du XXe siècle : elle en témoigne au fil du temps en y intégrant les acquis que les successives avant-gardes apportèrent à l'évolution de l'art : décloisonnement des disciplines artistiques, assemblage des matériaux hétéroclites et para-artistiques, fuite des lieux institutionnels, participation active du spectateur, éphémérité, indétermination et temporalité.

D'abord liée au ballet, au théâtre ou aux concerts des avant-gardes historiques, elle devient l'environnement-cadre des actions, Happenings et Performances, intégrant dans des dispositifs de plus en plus sophistiqués les recherches des nouvelles technologies : installations dites vidéo, sonores, multimédias faites *in situ* ou non, et en rapport ou pas avec la nature.

Aujourd'hui l'installation est le lieu de réflexion sur le « cadre » où l'art se manifeste, lieu des implications formelles symboliques et idéologiques que cet espace joue dans la réception de l'œuvre, interrogeant ainsi les codes qui conditionnent les relations art et spectateur, lequel en se déplaçant découvre l'impossible globalité de l'œuvre. Il lui est laissé l'initiative de structurer et de mémoriser ses réseaux multiples qui l'aideront à sa reconstitution.

L'installation, croisement de peinture, sculpture, architecture, et audiovisuel, est un art éphémère qui porte en lui la pensée de sa propre destruction ou de sa fin, soit par l'artiste lui-même, soit par les forces naturelles qui entrent en jeu.

Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945, Paris, ENSBA, 1990, p. 166

modernisme en architecture, mouvement moderne ou architecture moderne

Au début du siècle, l'idée de modernité s'exprime à travers le concept de rupture. On pense que le XIXe siècle, dans sa marche vers le progrès, a préparé une révolution qui s'accomplirait au cours du nouveau siècle. On la voit comme une révolution totale. Elle atteindrait tous les domaines de la pensée et de la technique, de l'organisation politique et des mœurs. Elle réaliserait « les temps modernes » et produirait un « homme nouveau ». […] Les architectes du Mouvement Moderne, eux, s'adressent directement au public, ils réclament avec force la mort des académies, ils récusent l'avis des experts et rejettent en bloc toute référence à l'architecture du passé. Ce faisant, ils inversent le processus de transformation de la doctrine architecturale : ils n'adaptent pas leurs énoncés à une nouvelle commande, mais réclament une commande conforme à leurs énoncés.

C'est pour cette raison que le Mouvement Moderne apparaît dans l'histoire de l'architecture comme un combat, avec ses pionniers, ses héros, ses batailles perdues, ses victoires.

Architecture. Une Anthologie, sous la direction de Jean-Pierre Epron, tome I : la culture architecturale, Paris, Editions de l'Institut Français d'Architecture/Pierre Mardaga Éditions, 1992, p. 251

L'architecture moderne se caractérise :

- par la rupture avec le passé, notamment avec le néo-classicisme et l'éclectisme du 19è siècle
- par l'utilisation des matériaux nouveaux, béton et acier, qui permettent la conquête de la hauteur, par l'aménagement de « plateaux libres », c'est-à-dire un espace intérieur libre de tout cloisonnement, par l'utilisation d'un nouveau vocabulaire architectural que Le Corbusier a exprimé par 5 principes : toit-terrasse, pilotis qui libèrent le sol pour la circulation et la végétation, fenêtres en longueur ou « en bandeau », façade-rideau et plateaux libres
- par ses liens étroits avec l'industrie, qui fournit des éléments préfabriqués, standardisés
- par son idéal de pureté, sa volonté de créer uniquement des volumes et des formes: d'où son rejet de l'ornement, l'utilisation de matériaux bruts, sans revêtement.

Les préoccupations des architectes modernes s'élargirent rapidement à la ville tout entière, notamment à travers les CIAM (congrès internationaux d'architecture moderne, 1928-1959). En 1933, le congrès d'Athènes fut consacré à la « ville fonctionnelle » et définit des principes d'organisation universels. L'espace urbain était découpé en quatre fonctions majeures (habiter, travailler, circuler, se délasser) qui devaient être séparées dans la ville (zonage). La vieille ville devait s'adapter à la circulation automobile prédominante par la destruction des quartiers anciens ; pour faire disparaître les rues étroites et malodorantes, les nouveaux immeubles devaient être géométriquement ordonnés, construits en hauteur au dessus d'espaces verts, pour obtenir l'air, la lumière et la nature, garants d'hygiénisme. Le logement était standardisé et uniformisé en raison des « besoins identiques entre tous les hommes » (Le Corbusier). Le patrimoine historique était jugé comme un mal nécessaire, dont il ne fallait garder que les bâtiments les plus importants (mais pas le « tissu mineur » de l'habitat, voir le plan Voisin de Le Corbusier). Dans les années 1960-1970 , cette uniformisation a commencé à être remise en question, ce qui a conduit à l'abandon de certains projets comme de nouvelles tours dans le 13è, comme la radiale Vercingétorix (autoroute qui devait traverser Paris), la couverture du canal Saint-Martin, pour en faire une autoroute aussi, etc.

Vocabulaire en architecture et histoire de l'art

performance

La Performance est très exactement ce que signifie en anglais (comme en français du XVI[e] siècle) le mot « performance » : un « accomplissement ». Mais de quel accomplissement s'agit-il puisque le verbe *to perfom* recouvre tout à la fois la représentation d'un spectacle, le rôle d'un acteur, l'effort d'un sportif, l'exécution de n'importe quelle tâche, l'acquittement d'un devoir, etc. ? Il s'agit d'un « accomplissement » - œuvre, autrement dit : « d'art performance ». Sa définition encyclopédique pourrait être celle-ci : accomplissement public en tant qu'œuvre d'art, ne nécessitant aucun savoir-faire particulier, sans fonction sinon d'exister fugitivement, multidisciplinaire ou tendant au niveau zéro de l'expression.

Apparu à l'orée des années 70, cet art a des précurseurs. C'est Marinetti qui, dans son manifeste *Le Music-hall* en 1913, le premier appela de ses vœux enflammés un art neuf et éphémère issu du music-hall, un art profanateur des arts du passé. Marinetti parle alors de *théâtre de la surprise*, mais ses propositions visionnaires, faites de provocations imposant une relation directe au public, sont bel et bien les bases de l'art performance, un art affirmant la primauté de l'acte créateur.

Dans la continuité historique, il faut citer les futuristes russes (les frères Bourliouk ou Maïakovski), Marcel Duchamp, les soirées scandaleuses de Dada, Arthur Cravan et ses éclats violents, Pierre Albert-Birot pionnier de la poésie-action, et Kurt Schwitters, poète phonétique génial et inventeur de ce que l'on nommera dans les années 60 l'*environnement*.

Plus près de nous, citons :

- John Cage d'abord (son *Silence* de 4'33 date de 1952) et sa postérité Fluxus ou para-Fluxus (Robert Filliou, Zaj) ;
- le groupe japonais Gutaï dont les actions publiques au milieu des années 50 anticipent incontestablement l'art performance, le Happening , héritier d'Artaud (via Cage aux Etats-Unis) qui, mieux connu, est une source non négligeable de la performance ;
- la poésie-action et la poésie sonore dès la fin des années 50 ; Yves Klein (celui des anthropométries-spectacles) et Piero Manzoni (celui des Sculptures vivantes) en 1960-61 ;
- l'art corporel à la toute fin des années 60, début des années 70.

L'art performance des années 70 et 80 a généré un grand nombre d'artistes et devrait-on dire autant de pratiques, puisqu'il est essentiellement l'affirmation d'une identité. [...]

L'art performance échappe immanquablement à celui qui veut en parler globalement. Par un ou plusieurs pans, il déborde toujours la ceinture des définitions simplificatrices comme des frontières géographiques.

Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945, Paris, ENSBA, 1990, pp. 133-134

urbanisme

Le terme « urbanisme » est une création récente. Il est apparu dans la langue française au cours des années 1910 pour désigner une discipline nouvelle, née des exigences spécifiques de la société industrielle. L'urbanisme se présente alors comme la science de l'organisation spatiale des villes et comporte une double face théorique et appliquée.

Cette discipline s'est progressivement imposée dans le monde entier. On ne peut cependant en saisir la nature, l'originalité et comprendre les problèmes auxquels elle se heurte qu'en la confrontant aux modes traditionnels de production de l'espace urbain et en retraçant sa généalogie.

Précédé, en Europe par l'art urbain, nourri par la pensée utopique et par les utopies du XIXe siècle, l'urbanisme naît en tant que discipline autonome avec *la Teoria general de la urbanozacion* (1867) de l'ingénieur architecte espagnol Ildefonso Cerda (1816-1876). Il se développe selon deux grands courants issus des utopies du XIXe siècle. L'urbanisme progressiste, dont les valeurs sont le progrès social et technique, l'efficacité et l'hygiène, élabore un modèle d'espace classé, standardisé et éclaté. L'urbanisme culturaliste,

dont les valeurs sont, à l'opposé, la richesse des relations humaines et la permanence des traditions culturelles, élabore un modèle spatial circonscrit, clos et différencié.

Françoise CHOAY, introduction de l'article « Urbanisme - Théories et réalisations *», Encyclopédia Universalis*

utopie

n.f. (lat. mod. *utopia*, titre d'une œuvre de Th. More, du gr. *ou*, non, et *topos*, lieu)

1. Philos. : construction imaginaire et rigoureuse d'une société, qui constitue, par rapport à celui qui la réalise, un idéal total

2. Projet dont la réalisation est impossible ; conception imaginaire.

Le Petit Larousse, Paris, 1990

Le terme d'utopie, inconnu du grec, a été forgé par Thomas More pour figurer dans le titre donné par lui à ce qui, de son propre aveu, ne devait être qu'une « bagatelle littéraire échappée presque à son insu de sa plume », c'est-à-dire ce petit libelle sur la « meilleure des Républiques » sise en la nouvelle île d'Utopie. Le texte, publié à Louvain en novembre 1516, allait rencontrer aussitôt une audience exceptionnelle dans l'intelligentsia européenne et caractériser non seulement un genre littéraire mais une littérature sociologique. Aujourd'hui, en effet, à la littérature d'expression utopique s'est adjointe une littérature de réflexion sur cette expression. Des textes se rééditent ; des nomenclatures se dessinent ; des typologies ou même des modèles s'esquissent ; des réhabilitations sont opérées : l'utopie prend une place notoire non seulement dans la sociologie de la connaissance rétrospective mais aussi dans celle de l'action prospective. […]

« Utopie », selon Thomas More, signifie « nulle part » : un lieu qui n'est dans aucun lieu ; une présence absente, une réalité irréelle, un ailleurs nostalgique, une altérité sans identification. À ce nom s'attache une série de paradoxes : Amaurote, la capitale de l'île, est une ville fantôme ; son fleuve, Anhydris, un fleuve sans eau ; son chef, Ademus, un prince sans peuple ; ses habitants, les Alaopolites, des citoyens sans cité et leurs voisins, les Achoréens, des habitants sans pays. Cette prestidigitation philologique a pour dessein avoué d'annoncer la plausibilité d'un monde à l'envers et pour dessein latent de dénoncer la légitimité d'un monde soi-disant à l'endroit.